حلّ المنظوم ونظم المنثور بين البلاغة والتناص

*أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة**

ملخـص

يتناول هذا البحث النظر في مصطلح بلاغي – وليس شرعيا - لم يحظ بالاهتمام الذي يجلي دلالته التامة عبر الدرس البلاغي هو (الحل والعقد) الذي أساسه دلالة الحل لنثر الكلام المنظوم، ودلالة العقد لنظم الكلام المنثور، وانتهى البحث إلى وجود أكثر من دلالة للمصطلح أولاها: الدلالة البلاغية التي أكثر ما اتصلت بمفهوم السرقات والأخذ، وثانيتها: الدلالة الفنية التي يكون المصطلح فيها دالا على جنس أدبي – يمكن القول إنه مغمور -، وثالثتها: الدلالة المنهجية التعليمية التي يصبح فيها المصطلح دالا على منهج تعليمي محض، وجاء هذا عبر تتبع للمصطلح وتطوراته لدى عدد من أشهر البلاغيين العرب.

كما جهد البحث في جلاء الصلة التي تربط بين دلالات الحل والعقد ونظريات التناص المحدثة، عبر مقاربات نصية بين نماذج سابقة للتناص وأخرى تالية له يمكن بعدها القول إن التناص – بصورة ما - تطور جزئي للدلالة الفنية لمصطلح الحل والعقد.

الكلمـات الدالـة: حل المنظوم، نظم المنثور، البلاغة والتناص.

- أ -

يحاول هذا البحث - بعد تجاوز الإشارات السريعة التي تناولت مفهوم "الحل والعقد" عند بعض البلاغيين القدماء - أن يقف على الصلة الحقيقية التي تربط بين التناص بمفاهيمه المعاصرة، وتقنياته التوظيفية من جهة، وبين شكل أدبي وجِد عند البلاغيين القدماء هو: "حل المنظوم ونظم المنثور" من جهة أخرى، في محاولة لبيان معالم الدرس التعليمي التي يمكن استخلاصها من هذه المقابلة، وانتهجت الدراسة أسلوبا توفيقي العرض يبدأ بتوضيح لخلاصة الحديث النظري الذي دار حول مفهوم التناص في الدراسات الحديثة، ثم تتحول إلى بيان أبرز دلالات "الحل والنظم" في أشهر الأنظار البلاغية القديمة والمعاصرة، وعرض لبعض النماذج التي تمثل بعض أشكال التناص الممكن أن نجدها في الأدب العربي المعاصر واستخلاص الروابط التي تربطها بالحل والعقد ودلالاتها البلاغية والتعليمية وبما من شأنه أن يجلي حقيقة مفهوم (الحلّ والعقد) كفن بلاغي وجنس أدبي ومنهج تعليمي.

- ب -

تتطلب هذه المحاولة ترسيما واضحا لملامح المنهجية التي يمكن للباحث المضي فيها، والوقوف في نهايتها على القدر الأكبر من النتائج، ويتراءى لنا أن المنهج الاستقرائي يعد من أمثل الأدوات في هذا النمط البحثي، وتبرز حاجة للمنهج المقارن بشكل جزئي للمقابلة بين الدرس الأدبي القديم والأنظار الأدبية والبلاغية الحديثة، دون تقليل من أهمية مناهج البحث الأخرى التي قد تظهر ملامحها – ولو جزئيا- في بعض مراحل البحث كالمنهج التاريخي أو التحليلي على سبيل المثال.

- ج -

تناولت الدراسات السابقة - وهي كثيرة - البحث في ما يمكن أن نعده محاولات تأصيلية لنظرية التناص في الأدب العربي القديم، وتباينت النتائج - كما سيظهر - من دراسة لأخرى، ولم أقف في خضم الدراسات التي تناولتها في حدود بحثي على دراسة حديثة أفردت للنظر في "حل المنظوم ونظم المنثور" ومكانه من نظرية التناص.

- د -

يحتاج البحث لمجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة ما بين القديم والحديث، أما المراجع الحديثة التي تناولت التناص وألمحت لنظائره في كتب البلاغة القديمة فهي كثيرة، وسنعرض لجملة منها، وتبقى الصعوبة في قلة المصادر القديمة التي أُفردت لدراسة المنظوم والمنثور حلا وعقدا، واقتصار الأمر على إشارات جزئية في بعض كتب البلاغة القديمة.

---

* وزارة التربية والتعليم، إدارة البحث والتطوير، السلط، الأردن.
تاريخ استلام البحث 2008/1/27، وتاريخ قبوله 2008/11/25.

التنـاص

قبل ما يزيد على الأربعين عاما بقليل ظهر مصطلح "التناص"، وانبثق عنه أنظار ونظريات وجدت لها صدى واسعا - سلبا أو إيجابا - في الأدب الغربي والعربي المعاصر، ولا أظن أن هناك شكا إن قلت إن بابا من أبواب الأدب العربي ونقده "كالحل والعقد" لم يحظ - على الرغم من امتداده الزماني- بهذا القدر من الدراسات والأبحاث التي حظي بها التناص، وهذا دافع آخر يجعلنا ننطلق من خلاله.

هذا المصطلح من المصطلحات الغربية التي نشأت وتطورت في منتصف القرن الماضي وتكاد غالبية الآراء تجمع على أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستويفسكي"، لكنه لم يستخدم لفظة التناص بهذا الصياغة والمداول، بل استخدم مصطلح "الحوارية" للدلالة عليه، حتى جاءت "جوليا كريستيفا" في عام 1966 والتقطت مفهوم الحوارية لدى" باختين" وطورته ليصبح بعدها التناص مفهوما دالا على عدم وجود نص فردي أو ذاتي التشكيل، فكل نص لا بد أن يبنى من عدة نصوص، سابقة أو معاصرة، يكتسبها النص الجديد بوساطة التشرب والامتصاص والتشبع[1]، وتظهر فيه تلك النصوص على شكل استعارة أو اجترار، أو أي شكل من أشكال الحضور الواعي أو اللاواعي، وساد تصور في بداية الأمر أن كل نص يتعايش بطريقة ما مع نصوص، فكل النصوص المكتوبة أو المنطوقة تشير إلى فكرة موجودة في السابق في كل كتابة ثقافية"[2]، وهذا تنظير لفكرة شيوع التناص دون وعي، أو أن النصوص" تنبثق من نصوص متداخلة أخرى، أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر[3].

لقد وضحت "كريستيفا" في أكثر من موضع مفهوم التناص وتحديدا في النصوص الشعرية، فقالت: إنها "نصوص تم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا...، علما بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر"[4] وهكذا لا يوجد نص لا يلامس في طرف منه أطراف نص آخر بطريقة مباشرة أو ضمنا أو عن قصد أو غير قصد"[5].

ويقول ناقد آخر هو "ليون سومفيل": كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه، وبدل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم "التناصية"، وتقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل"[6]، وتوالت المصطلحات والتعريفات عند كثير من النقاد أمثال "رولان بارت" في نظرية النص حيث وسع المفهوم وأوجد ما يسمى "النص الجامع"، ثم تناوله الناقد "جيرار جانيت"، وغيرهما الكثير، مع ملاحظة أن التناص بدأ مهتما بالنثر – وهو ما يقابل صناعة الترسل عند القدماء - وتحديدا الرواية أكثر من الشعر، ابتداء من "باختين"، وفي هذا يقول تودوروف مخالفا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا: "التناص القوي الحاد مظهر من أبرز مظاهر الرواية – النثر-، ثم اتسعت دائرة المصطلح في منتصف الثمانينات من القرن الماضي، ليصبح مذهبا متعلقا بأي نص أدبي غير مختص بجنس من الأجناس الأدبية دون غيره"[7].

وقد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناص في الأدب العربي فأثيرت قضية السرقات الشعرية، وتعددت المسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها، فاستبدلوا بها: التضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والعقد – الذي هو مدار بحثنا-، والاجتلاب، والانتحال، والإغارة، ...[8]. ولكن النقاد العرب انقسموا بين معتبر التناص مرادفا للسرقات ومنهم طراد الكبيسي، وآخر يرى أنه يختلف تماما أمثال عبد الملك مرتاض، وكذلك شكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناص مختلف عما في النقد العربي القديم، إذ يقول: "إن التناص مفهوم جديد كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها"[9]، أما صلاح فضل فيقول: "يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"[10].

حل المنظوم ونظم المنثور

أطلقت كثير من الدراسات البلاغية والنقدية القديمة مصطلح "الحل والعقد" معتبرة العقد: نظم المنثور، والحل: نثر المنظوم، كأبرز حد لهذا المصطلح البلاغي، وبهذا التصور نقف على أولى دلالات هذا المصطلح – الدلالة البلاغية -، إلا أنه من العسير الوقوف على أول تعريف اصطلاحي وضع له قبل القرن السادس الهجري، إلا ما كان على شكل إشارات متفرقة، وتصورات عامة ظهرت في القرن الرابع الهجري.

فقد ذكر صاحب الأغاني (ت356هـ) عن ميمون بن هارون أن أبا تمام مر "بمخنث يقول لآخر: جئتك أمس فاحتجبت عني، فقال له: السماء إذا احتجبت بالغيم رجي خيرها. فتبينت في وجه أبي تمام أنه أخذ المعنى ليضمنه شعره، فما لبثنا إلا أياما حتى أُنشدتُ قوله[11]:

ليس الحجاب بمقصٍ عنك لي أملا

إن السماء ترجى حين تحتجب

ويورد الأصفهاني أكثر من خبر مشابه لما سبق دون أن يلتفت للبعد البلاغي الذي تعنيه، ولا يختلف عنه الحاتمي (ت388ﻫ) في كتابه حلية المحاضرة في عدم الالتفات إلى مسألة الاصطلاح، وإن كنا نلمح لديه رأيا له قيمته في الدرس التعليمي "لتناصات" القدماء، فنجده يولي السرقات عامة الاهتمام جله، ثم ينظر إلى (نظم المنثور) باعتباره سرقة لا يحفل بها إلا الشعراء المطبوعون لخفائها، فيقول: "ومن الشعراء المطبوعين طائفة تخفي السرق، وتلبسه، اعتمادا على فتور الكلام دون نظمه، واستراقا للألفاظ الموجزة، والفقر الشريفة، والمواعظ الواقعة، والخطب البارعة"[12] ويضرب أمثلة على ذلك من شعر أبي العتاهية، ومحمود الوراق، وصالح بن عبد القدوس، وممن تقدمهم الأخطل الذي عمد إلى قول بعض اليونانيين: (العشق شغل القلب الفارغ)، فنظمه في قوله:

وكم قَتَلْتُ أروى بلا دية لها

وأروى لفُراغ الرجال قتول[13]

لا نهدف هنا إلى الوقوف على الأشباه أو النظائر بين "التناص" و"نظم المنثور" فحسب، بل نتجاوزه لنقف على الدرس المستفاد من هذا الملحظ، فما سيرد ذكره لاحقا في الحديث عن نظريات التناص أو عما أسميناه (التوظيف التناصي)، يكشف عن أصول تعليمية صدر عنها الحاتمي دون أن يصرح بها، ودون أن يقف على مصطلحات تعبر عنها، فكأننا به - من قوله السابق - في البدء: يشترط الشاعر الجيد (المطبوع) لإتقان عملية "التناص" – لو اعتبرناه من منظّري التناص المعاصر –، ويشير ثانيا لملحظ مهم يتمثل في خفاء هذا النمط، وهنا تظهر حاجة أصحاب الأنظار الحديثة لهذه الملاحظة من خلال الإشارة إلى دور ثقافة المبدع والمتلقي في تحقيق التواصل، وما تلاه من مراعاة كثير من المبدعين لهذه الملاحظة عبر تقنية الهوامش، والإحالات، والتقديم، والإهداء، والعتبات النصية التي كثر استعمالها من قبل الشاعر المعاصر ليضع المتلقي في المسار الصحيح، وأمر ثالث: لم يصرح به أو يلمح له، بل نستنتجه من مجمل القول يرتبط بمسألة الوعي واللاوعي الذي يصدر عنه الشاعر في تقنية التوظيف التناصي - كما سيأتي -، وهنا نستشف أن الحاتمي يربط بين وعي الشاعر وتقنية التناص، وقد سبق بيان ذلك في المهاد النظري، فينفي – مخالفا - عن الشاعر أن يتناص مع نثر أو نظم غيره دون وعي كما ذهب كثير من منظري التناص المحدثين، بدليل أنه اعتبر ذلك سرقة من جهة، ولا يقدر عليه إلا المبدع من جهة أخرى، وعليه فالسرقة تحتاج إلى وعي، والمبدع حري به أن يكون واعيا، ولا يتسع المقام للإفاضة حول الملاحظات القيمة التي قارب فيها الحاتمي الكثير من الأنظار البلاغية والنقدية المعاصرة في حديثه عن نظم النثر، إلا أن ما غيّب كثيرا من أنظاره هذه اعتباره نظم المنثور شكلا من أشكال السرقات ليس أكثر.

وتابع العسكري (ت 395ﻫ) الحاتمي فيما ذهب إليه، واعتبر نظم المنثور ونثر المنظوم - الحل والعقد - شكلا من أشكال السرقات، وتابعه في مسألة خفاء السرقة، فقال: "والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى، يأخذه في سترة، فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به" - وعد من أسبابها - "أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح، أو في مديح فينقله إلى وصف، إلا أنه لا يكمل إلى هذا إلا المبرز"[14]، ويفرد لهذا اللون فصلا من كتابه سماه: "في حسن الأخذ وحل النظم"، واعتبر العقد داخلا في حسن الإتْباع.

ونصل إلى الثعالبي (ت 429ﻫ) الذي يبدو أن نثر المنظوم ونظم المنثور تطور في رؤيته إلى حد أخرجه من أن يكون بابا من أبواب السرقة إلى محاولة الاستقلال كشكل أدبي له دوافعه وأغراضه، وبهذا تتكون لدينا الدلالة الثانية للمصطلح – وهي دلالة أدبية - وكما سنرى عند ابن الأثير لاحقا، ونجد الثعالبي يشير إلى قيام الصاحب بن عباد بحل أبيات شعرية كثيرة للمتنبي وغيره، دون أن يقدم- الصاحب- رأيا فيما عمل"[15]، فيعمد الثعالبي إلى وضع كتاب يسميه "نثر النظم وحل العقد" وهو من أوائل الكتب التي وصلت إلينا في هذا الفن الأدبي[16]، لم يعد فيه هذا المصطلح يتصل بالسرقة، بل يصبح فنا أدبيا رفيعا يتخذه " قبلة يصلي إليها، وقاعدة يبني عليها"[17] دون الالتفات إلى العوامل التي أسهمت في ظهور هذا الجنس الأدبي[18]، وينفتح أفق جديد أمام الكتّاب لإظهار ملكاتهم واقتدارهم، وجاء الكتاب في (39) بابا أورد فيها شعرا مختلف المضامين، وقام بنثره في أسلوب رقيق يدل على امتلاكه لأدواته، وتبصره بمقصده، ونورد منه بعض الأمثلة:

باب في المشيب

في حلّ قول [19]:

لا يرعك المشيب يا ابنة عبد

ا فالشـيب حلية ووقـار

إنما تحسـن الأرض إذا مـا
ضحكتْ في خلالها الأنوار

وقول دعبل:

أهلا وسهلا بالمشيبِ فإنه
سمةُ العفيف وهيبةُ المتحرج

وكأن شيبي نظم درِ زاهر
في تاج ملك أغر متوج

وقول البحتري:

وبياض البازي أصدقُ حسنا
إن تأملتَ من سواد الغرابِ

"كتابي يا سيدي أدام ا عزك وقد ألم الشيب بلمتي، ومد طرازه على وجهي، وضحكت في الروضة الأنوار، وأبيض القار، ولاح الوقار، فأهلا وسهلا بالمشيب، ومرحبا بالعدو الحبيب، فإنه سمة التقي العفيف، وهيبة المتحرج الشريف، وفيه تشاهد الحنكة، وعنوان التجربة والمسكة، وكأنه حلية ملك، أو نظم در في تاج ملك، وكافور المشيب أبهى من مسك الشباب، وبياض البازي أحسن من سواد الغراب، والسلام[20].

وبعيدا عن النظرة في الأسلوبي والمستوى الفني لحل الأبيات السابقة، نجد ملمحا مهما سبق أن ذكرناه على لسان "روبرت شولز" في قوله عن التناص: إن نصوصه " تنبثق من نصوص متداخلة أخرى، أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر" [21]، وهو ما تمثل في حلّ ثلاثة نصوص (دعبل+ البحتري+علي بن الجهم)، إلا أن هذا الجنس الأدبي الجديد يشي بوعي المبدع للتداخل بين هذه النصوص، وهو عكس ما ذهب إليه "شولز" الذي نظّر إلى أن العملية تتم غالبا بغياب الوعي لدى المبدع بتداخل هذه النصوص.

باب في الهجاء

في حلّ قول الحطيئة:

دع المكارم لا ترحل لبغيتهـا
واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

وقول الأعشى -وهما من أهجى- أشعار العرب:

تبيتون في المشتى ملاء بطونكم
وجارتكم غرثى يبتْن خمائصا

"دع المكارم لأربابها، واتركها لأصحابها، فلا تنقل نحوها رجلك، ولا تشدد إليها رحلك، وتزحزح عن المكارم، التي هي عندك من المغارم، بل من المحارم، واقعد بمزجر الكلاب، وفي صف النعال، فليست إلا لتنعيم الجسم، وتطييب الطعم، وتحسين اللباس، وتجويد الأفراس، وأنت الذي يحفظ ماله، والعرض ضائع، ويشبع بطنه والجار جائع، وكفى بذلك لوما، وخلقا مذموما"[22]، ويبقى أن نشير إلى أن الهدف من وضع هذا الكتاب عند الثعالبي هو تحقيق رغبة مولاه "خوارزم شاه" الذي كان يفضل النثر على الشعر، ولا حاجة بنا للحديث والمفاضلة بين مكانة الكتّاب والشعراء في ذلك الزمان.

ولا يخالف ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) ما ذهب إليه الحاتمي والعسكري في اعتبارهما العقد والحل بابا من السرقات، ويجعلها من أجلّ السرقات، وهذا الاعتبار يثير في الباحث تساؤلا إذ كيف تكون السرقة جليلة؟ أما كان أجدر بهذا الذي يلاقي الإجلال من النقاد والبلاغيين أن يوضع في باب بعيد عن الشبهات؟ أم أن المتابعة على كلام من سبق هي التي دفعت بابن رشيق للإبقاء على الحلّ والعقد في باب السرقات؟ ويبين ابن رشيق أنه لا مندوحة للشاعر اللاحق من الأخذ من السابق، ويورد استشهادا قول علي بن أبي طالب: "لولا أن الكلام يعاد لنفد"، كما يورد أمثلة عدة للعقد والحل، منها قول نادب الإسكندر: "حركنا الملك بسكونه"، الذي أخذه أبو العتاهية، ونظمه في قوله[23]:

قد لعمري حكيتَ لي غصص المو
ت وحركْتني لها وسكنْتـا

وقول "أرسطوطاليس" يندب الإسكندر: "قد كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه عظة قط أبلغ من موعظته بسكوته"، أخذه أبو العتاهية وقال:

وكانت في حياتك لي عظاتٌ
فأنت اليوم أوعظ منك حيـا

وقال فيه: "ما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق"[24].

أما عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) فعلى الرغم من مكانته البلاغية فإنه لم يبد اهتماما بالحل والعقد وإن أفرد فصلا في أسرار البلاغة عنون له بـ "فصل في الأخذ والسرقة وما في ذلك من التعليل وضروب الحقيقة والتمثيل" رد فيه الأمر – السرقات – إلى المعاني، وقسمها إلى ضربين: عقلي، وتخييلي، وبشكل بعيد جدا عن دلالات الحل والعقد التي نعرض لها.

ونلاحظ من كل ما سبق أن مفهوم الحل والعقد الاصطلاحي لم يظهر حتى ذلك العصر عند كبار النقاد، وإن كانت الدلالة العامة له معروفة ضمنيا، وواضحة للنقاد والأدباء على حد سواء، ولعل أقدم النقاد البلاغيين الكبار الذين قدموا تعريفا اصطلاحيا مستقلا للحل والعقد هو أسامة بن منقذ (ت584هـ) الذي عرفه فقال: "أن يأخذ لفظا منثورا فينظمه، أو شعرا فينثره"[25]، وهو بذا يبدو متأثرا بصنيع

الثعالبي من قبل حين جعله فنا لكنه -الثعالبي- لم يضع حدا للمصطلح كما فعل أسامة الذي يورد أمثلة على نظم النثر ونثر النظم، ولا يعنى هذا أن لا يكون هناك من سبق ابن منقذ في الالتفات إلى وضع المصطلح.

ونصل إلى ابن الأثير (ت637هـ) الذي يحتاج إلى الوقوف وقفة دقيقة متأنية؛ لرصد التحولات التي أحدثها في دلالة الحل والعقد، ولعل هذا يظهر جليا في تأليفه كتب "الوشي المرقوم في حل المنظوم" وفي جزء من كتاب "المثل السائر" الذي جعل فصلا كاملا منه في " الطريق إلى تعلم الكتابة"، – وهو هنا يشير إلى المنهج التعليمي الذي يختطه لطالب الأدب، فتظهر على يديه الدلالة الثالثة لمصطلح الحل والعقد - وكعادة ابن الأثير في العجب بما يصنع يبدأ هذا الفصل موضحا منهجه بقوله: "هذا الفصل كنز الكتابة ومنبعها، وما رأيت أحدا تكلم فيه بشيء، ولما حبيت إلى هذه الفضيلة، وبلّغني ا منها ما بلغني، وجدت الطريق ينقسم فيها إلى ثلاث شعب: الأولى: أن يتصفح الكاتب كتابة المتقدمين، ..، ثم يحذو حذوهم وهذه أدنى الطبقات عندي، والثانية: أن يمزج كتابة المتقدمين بما يستجيده لنفسه، ..، وهذه الطبقة الوسطى، والثالثة: أن لا يتصفح، ولا يطلع على شيء منها، بل يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم، وكثير من الأخبار النبوية، وعدة من دواوين فحول الشعراء، ...، ثم يأخذ في الاقتباس من الثلاثة..."[26]، وبهذا يصبح "حل المنظوم " درسا تعليميا يختلف تماما عما ألفناه في كتاب الثعالبي السابق – وإن كان اهتم بحل المنظوم أكثر من نظم المنثور ولا عجب وهو من أئمة المترسلين في زمانه -، ولعل هذا ما دفعه للقول: "ولئن سبقني إلى حل الشعر سابق، وطرق ورده قبلي طارق، فإنه ركب إليه هجينا لا هجانا"[27]، ويقول محقق الوشي المرقوم: "والفرق كبير بينه– الثعالبي- وبين ابن الأثير، هذا ينثر الشعر أو يحله، وهذا يعلمك كيف تنثر الشعر وكيف تحلّه، وشتان بين من يؤلف خطبة بليغة، وبين من يعلّمك كيف تؤلف خطبة بليغة"[28].

أسس منهج ابن الأثير التعليمي

ويبحث ابن الأثير في ثلاثة أقسام في الطريق إلى تعليم الكتابة، هي: حل الأبيات الشعرية، وحل الآيات القرآنية، وحل الأخبار النبوية، ونذكر الأصناف التي أوردها لكل قسم من الأقسام الثلاثة السابقة لغاية المقارنة التي سنجريها مع تطبيق معاصر للتناص كما سيأتي، وهذه الأصناف هي:

حل الأبيات الشعرية

الأول: "أن يأخذ الناثر بيتا من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة، وهذا عيب فاحش... وصاحبه مشهور السرقة"[29]، و"الغالب أن يأتي غثا باردا عليه قَرة البلل، وفترة الخجل"[30]، ومع ذلك فإن هناك شعرا لا يجوز حله بتغيير لفظه"[31].

الثاني: أن ينثر المعنى المنظوم، ببعض ألفاظه، ويعزم عن البعض بألفاظ أخرى، وهناك تظهر الصنعة في المماثلة والمشابهة"[32]، وهذا "هو الطريقة الوسطى، وهو عندي أصعب منالا من الطريقة العليا التي هي حل الشعر بغير لفظه"[33].

الثالث: أن يؤخذ المعنى، فيصاغ بألفاظ غير ألفاظه، ثم يتبين حذق الصائغ في صياغته، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته، فإن استطاع الزيادة على المعنى فتلك الدرجة العالية"[34]، و"هي أخفى لأمره، فإنه لا يعلم من أين أخذ الناثر، وإن علم كان في موضع الاستحسان، لا في موضع الاستهجان"[35] ومن أمثلة النمط الأخير التي يذكرها ابن الأثير نثره لقول المتنبي:

لا تعذل المشتاقَ في أشواقه

حتى يكون حشاك في أحشائه

وقد نثره في قوله: "لا تعذل المحب فيما يهواه، حتى تطوي القلب على ما طواه" ومن ذلك وجه آخر وهو: "إذا اختلفت العينان في النظر، فالعذل ضرب من الهذر"[36].

حل الآيات القرآنية

"ليس كنثر المعاني الشعرية، لأن ألفاظه ينبغي أن يحافظ عليها، لمكان فصاحتها، إلا أنه لا ينبغي أن يؤخذ لفظ الآية بجملته، فإن ذلك من باب (التضمين)، وإنما يؤخذ بعضه، ...، على أنه قد يؤخذ معنى الآية والخبر، فيكسى لفظا غير لفظه"[37]، ويورد ابن الأثير أمثلة عديدة، منها ما ذكره في تزكية إنسان مما رمي به، وهو: "لم ترم بذنب إلا نابت البراءة له مناب الشهود، وجيء من أهلها بشهادة القميص المقدود"[38] / الآية 28 من سورة يوسف، ومن ذلك ما ذكر في تقلب الأيام، وهو: "لقينا أياما ضاحكات، ولقيتها أيام عابسات، فكانت كسبع سنبلات خضر وأُخر يابسات"[39]، الآية 43 من سورة يوسف.

حل الأخبار النبوية

أما الأخبار النبوية فكالقرآن العزيز في حل معانيها[40]، منها ما يؤخذ بعض اللفظ فيجعل أولا، والآخر: أن يؤخذ المعنى وحده ويتصرف فيه بوجوه التصرفات[41]، ومن ذلك ما ذكره في وصف كتاب، وهو: "كل سطر منه روضة، غير

أنها ليل في صباح، وكل معنى منه دمية، غير أن ليس على مصورها من جناح "وهذا مأخوذ من الحديث في تحريم الصور"[42]، ومن ذلك ما ذكره في وصف كريم، وهو: "فأغنى بجوده إغناء المطر، وسما إلى المعالي سمو الشمس، وسار في منازلها مسير القمر، ونتج من أبكار فضائله ما إذا ادعاه غيره قيل: للعاهر الحجر"، وهذا المعنى من قول النبي صلى ا عليه وسلم: "الولد للفراش، وللعاهر الحجر"[43]، وانظر عشرات الأمثال التي يضيق المقام عن ذكرها في كتاب "الوشي المرقوم". إن كثيرا من هذه التقسيمات، والتفريعات، والتعريفات التي نراها عند ابن الأثير سنجدها ذاتها، أو ما يكاد يكون ذاتها في عرضنا لجانب تطبيقي لنظرية التناص في الشعر العربي المعاصر كما سيأتي.

وينال الحل والعقد وقفة متأنية عند ابن أبي الأصبع (ت 654هـ)، إذ يعرف الحل اصطلاحا، فيقول: "هو أن يعمد الكاتب إلى شعر ليحل منه عقد الوزن فيصير منثورا"[44]، أما العقد فهو: "عقد النثر شعرا، ومن شرائطه أن يؤخذ المنثور بجملة لفظه أو بمعظمه فيزيد فيه، أو ينقص منه، أو يحرف بعض كلماته ليدخل به في وزن من أوزان الشعر"[45]، ونجده يميز بين السرقة والنظم والنثر، بل يخرج الحل والعقد من باب السرقات[46].

أما شهاب الدين الحلبي (ت 725هـ) فإنه يسير على منهج ابن الأثير، ويتوسع في ما يمكن أن يحل، فيورد الآثار والأمثال إضافة لما سبق أن أورده ابن الأثير، ويتوسع في هذا الفن، بل يفرق بين الحلّ بالمعنى، والحل باللفظ[47]، وبهذا يتلاشى مفهوم السرقة من معنى الحل والعقد كما كان عند الأوائل.

ويرد الحلّ والعقد عند صاحب الإيضاح، وتلخيص المفتاح (ت739هـ) ضمن أبواب البديع، وأورده بعد الحديث عن السرقات غير الظاهرة، وجعلهما من باب الاقتباس[48]، وعرف العقد فقال: "أن ينظم نثرا لا على طريق الاقتباس[49]، ويورد أمثلة على عقد القرآن، وعقد الحديث، وعقد أقوال الصحابة والمشاهير، والأمثال، ويقول في الحل: "أن ينثر نظما، وشرط كونه مقبولا شيئان، أحدهما: أن يكون سبكه مختارا لا يتقاصر عن سبك أصله، والثاني: أن يكون حسن الموقع مستقرا في محله غير قلق"[50]، ومن يرجع النظر في نظريات التناص المعاصرة، يعجب من مقدار التماثل الحاصل بينها وبين الأنظار البلاغية للقدماء، ويتأكد عندها أنه لابد من إعادة النظر فيما ذهب إليه البلاغيون المحدثون من عرب وغربيين.

ونجد القول ذاته في الحل والعقد مكررا عند القلقشندي (ت821هـ) في صبح الأعشى[51]، ومن جاء بعده من النقاد والبلغاء.

ويلتفت السيوطي (911هـ) إلى هذا الفن الأدبي، فيضع كتابا في الأشعار التي عقدها الشعراء من أحاديث الرسول ﷺ، ويرد في كتابه ما يقارب (230) نصا يكشف في مقدمتها أن هدفه منها كان "الاستدلال على صحة الحديث وشهرته،...، والاستشهاد به في فن العقد أنواعه والاقتباس والانسجام"[52].

أما في العصر الحديث، فلن نقف إلا وقفة وجيزة على كتاب وضعه مؤلفه قبل ظهور نظريات التناص، وتحديدا في عام (1927 م)، و الكتاب -على صغره- عظيم الصلة بما نبحث، أسماه صاحبه " المتشابه في نظم النثر وحل الشعر"، ويبدو أن مؤلفه قد بذل جهدا كبيرا ليخرجه للوجود، يقول: "لذاك أجهدت الفكر زمن طويلا منقبا باحثا مستعينا بأوثق المصادر، وأعذب الموارد من كتب الأدب؛ كي أخرج بهذا المعنى لبني زماني كتابا جديدا في نوعه غزيرا بمادته، قلّ أن طرق موضوعه أحد من الكتاب، فتوقفت والحمد بعد عناء شديد لإبراز هذا الكتاب الصغير الحجم، الكبير الفائدة"[53]، وجاء الكتاب في خمسة أبواب هي:

1. فيما اقتبسه الشعراء من آي القرآن الكريم والحديث الشريف

قال أحد الشعراء مقتبسا قوله في سورة الفرقان الآية " يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا"[54]

إن كانت العشاق من أشواقهم
جعلوا النسيم إلى الحبيب رسولا
فانا الذي أتلو لهم يا ليتنـي
كنت اتخذت مع الرسول سبيلا[55]

وقال جلال الدين السيوطي مضمنا قوله في سورة الفجر الآية "ويحبون المال حبا جما"

قد بلينا في عصرنا بقضـاة
يظلمـون الأنام ظلما عما
يأكلون التراث أكـلا لمـا
ويحبـون المال حبا جما[56]

وقال بعض الشعراء مقتبسا قوله تعالى في الآية "إن ا لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" من سورة الأنفال[57]:

أيا مجرم ما غير ا نعمـة
على عبده حتى يغيرها العبد[58]

وقال حسان بن ثابت في مدح بعضهم مقتبسا من الحديث الشريف قوله ﷺ عن أبي هريرة: "ابتغوا الخير عند حسان الوجوه":

أنت سر النبي إذ قال حقـا
اطلبوا الخير من حسان الوجوه[59]

وضمن بعضهم قوله ﷺ: "ارحموا ثلاثة: عزيز قوم ذل، وغني قوم افتقر، وعالما بين جهال"
إنني من النفر الثلاثة حقهـم
أن يرحموا لحوادث الأزمان
مثر أقل وعالـم مستجهـل
وعزيز قوم ذل للحدثـان[60]

وقال الصاحب بن عباد عاقدا قوله ﷺ حين استقى وأمطرت الأرض: "اللهم حوالينا لا علينا"
أقول وقد رأيت لـه سحـابا
من الهجـران مقبلـة إلينـا
وقد سحت غواديهـا بهطـل
حوالينا الصـدود ولا علينا[61]

وفي الكتاب نماذج عدة تتراوح بين التوظيف التام والجزئي والمضموني للآيات والأخبار النبوية الشريفة، وهو ما سنعرض لنماذج منه تاليا.

2. فيما اقتبسه الشعراء من أدبيات حكماء اليونان وفلاسفة الفرس

عقد صفي الدين الحلي قول "زينون" الفيلسوف لشاب جاهل ومهذار: "كفّ، فقد خلق لنا أذنان وفم واحد لنسمع أكثر مما نتكلم"، فقال:
اسمعْ مخاطبةَ الجليس ولا تكن
عجلا بنطقك قبلمـا تتفهـم
لم تعط مع أذنيك نطقا واحدا
إلا لتسمع ضعف ما تتكلم[62]

وقال المتنبي عاقدا على قول حكمة أرسطو: "إذا كانت الشهوة فوق القدرة، كان هلاك النفس دون بلوغها" فقال:
وإذا كـانت النفـوس كبارا
تعبت في مرادها الأجسام[63]

وقوله مقتبسا حكمته "الزمان ينشي ويتلاشى، ففناء كل قوم سبب لوجود قوم آخرين":
بذا قضت الأيام ما بين أهلهـا
مصائب قوم عند قوم فوائد[64]

وبعض هذا الملمح نجده عند كثير من رواد الحداثة في تجاربهم الشاعرية الأولى التي أكثروا فيها من توظيف الأساطير والفلسفات القديمة.

3. فيما اقتبسه الشعراء من أقوال فلاسفة العرب

عقد أبو تمام الطائي قول أكثم بن صيفي: "إنما انتم أخبار فطيبوا أخباركم":
وما ابن آدم إلا ذكر صالحة
وذكر سيئة يسري بها الكلم
أما سمعت بدهر باد أمتـه
جاءت بأخبارها من بعده أمم[65]

وقال الإمام علي بن أبي طالب: "سرك أسيرك، فإذا تكلمت به صرت أسيره"، فعقده بعضهم بقوله:
صن السر عن كلّ مستصحبٍ
وحاذر فما الرأي إلا الحـذر
أسيـرك سـرك إن صنتـه
وأنت أسيـر لـه إن ظهـر[66]

وقال عمر: "أريد رجلا إذا كان في القوم أميرهم كان كبعضهم، وإن لم يكن أميرهم فكأنه أميرهم"، فقال أبو تمام:
متبذل في القوم وهو مبجل
متواضع في الحيّ وهو معظم[67]

وأمثلة هذا الشكل التوظيفي في الشعر المعاصر تفوق ما ورد عند القدماء وهو ما سنقف على بعضه لاحقا.

4. فيما أخذه الشعراء بعضهم عن بعض

قال المتنبي:[68]
أعارني سقم عينيه وحملني
من الهوى ثقل ما تحوي مآزره

فأخذه ظافر الحداد وقال:
مريض لحاظ الطرف لولا جفونه
لما كنت أدري ما السقم كيف يكون

وقال الذهبي:
يطـير فـؤادي لألحاظـه
غراما وشوقـا وفيها التلـف
فيا من رأى قبلهـا أسهمـا
يطير اشتياقـا إليها الهـدف

وبمعناه قال ابن نباتة المصري:
صيرت نومي مثل عطفك نافرا
وتركت عزمي مثل جفنك فاترا
وسكنت قلبا طار فيك مسـرة
أرأيت وكرا قطُ أصبح طائرا[69]

وقال ديك الجن:
أن أحصي فيك النجوم ولكـن
لذنوب الزمان لست بمحصـي

فأخذه الزاهي وقال:

أحصي على دهري الذنوب بمقلة
لدموعهـا لا أملك الإحصـاء

وبمعناه قال المتنبي:

أقلب فيك أجفانـ ـي كأنـ ـي
أعد به على الدهر الذنوبـا[70]

وفي الكتاب أمثلة كثيرة لمن أراد أن يستزيد.

الجانب التطبيقي للتناص

وبعد هذا العرض للمقدمة النظرية للتناص، ومحاولة الوقوف على "حل النظم ونظم النثر" في الأدب العربي القديم، وإيراد مجموعة من الأمثلة التوضيحية، تبدو الحاجة ماسة للوقوف على بعض النماذج التي تمثل التطبيق العملي للتناص بمختلف مستوياته وأنماطه التي وظفها الشاعر المعاصر في نصوصه، وسنحاول بيان بعض آليات التناص التي ظهرت في الأدب العربي لنقارنها بعد ذلك بآلية "الحل والعقد" التي ظهرت في التراث الأدبي العربي – كتلك التي ذكرناها عند ابن الأثير أو التي جاءت في كتاب عزت العطار، واخترت نماذج من توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر للمكانة والثقة التي يحظى بها الأدب الجاهلي في الوجدان العربي، وحاولت التنويع في نماذج الموروث التي وظفها الشاعر المعاصر تناصيا في شعره، فبحثت في التناص مع الشعر، والتناص مع النثر، وبحثت في الأشكال النثرية التي شاعت في الجاهلية كالخطب، والأمثال، والأقوال المأثورة، وكان في اختيار الشعراء نظرة ذوقية من جهة، وفرض من الظاهرة التوظيفية من جهة أخرى، ثم نورد بعض النماذج التطبيقية لتوظيف الموروث الديني في الشعر المعاصر لنتبين حقيقة التناص بمفهومه الغربي، و"حل المنظوم ونظم المنثور" كفن أدبي عربي مغمور.

وظهر لنا أن أشكال توظيف النص التراثي (المنظوم والمنثور) في الشعر العربي المعاصر لا تكاد تخرج عن واحد من الأشكال التالية [71]:

1- **التوظيف النصي الكلي.**
2- **التوظيف النصي الجزئي.**
3- **التوظيف التناصي.**

أولا: التوظيف النصي الكلي

في هذا الضرب من أشكال التوظيف نجد الشاعر المعاصر يلجأ إلى النص الشعري أو القرآني أو النثري السابق فيقتطع منه أبياتا كاملة، ويضمنها نصه المعاصر بالشكل الذي تتطلبه التجربة المعاصرة، ويعد هذا الشكل من أشكال التناص من أبسط الأشكال وأيسرها، إلا أن توظيف النصوص السابقة في النصوص المعاصرة في هذا النمط يحتاج لسلامة تقدير، ودقة اختيار، وقبل كل ذلك رابط إيحائي مشترك بين النص القديم والنص المعاصر، لأن في حشو النص المعاصر بنصوص الآخرين، دون قواسم مشتركة بينهما إفساد للنص المعاصر، وخروج به عن حدود الأصالة، وانظر في ذات السياق ما سبق أن ذكره ابن الأثير في منهجه التعليمي – القسم الأول في الطريق إلى تعليم الكتابة.

في قصيدة (الموت بينهما) يقتبس صلاح عبد الصبور آيات كاملة من القرآن الكريم يوردها في القصيدة الطويلة، يقول:

صوت عظيم : وعلّم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة
فقال : أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا : سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العزيز الحكيم
قال : يا آدم أنبئهم بأسمائهم[72]

لقد وظف عبد الصبور آيات كاملة من القرآن الكريم في تجربته الشعرية المعاصرة التي يحاول فيها التعبير عن هموم آدم المعاصر، والذي يمكن أن يكون معبرا عن هموم الشاعر ذاته في بعض مقاطع النص، والآيات التي يتناص الشاعر معها هي الآيات 31- 32 من سورة البقرة.

ويقول الشاعر سميح القاسم في نص يعبر فيه عن حالة الغضب والسخط التي تنتابه بعد ما حل بأهله في فلسطين من قتل، وتشريد، واعتقال وتنكيل، في ظل التخاذل العربي والتقاعس عن نصرتهم:

" تفو..
على أعلامكم الخافقة
فوق جماجم أهلي..

فإما أن تكون أخي بصـدق
فأعرف منك غثي من سميني
وإلا فاطّـرحني واتخـذني
عـدوا أتقيـ ـك وتتقينـي

أهلي.. يا نظري.. يا خلاص روحي وإثمها
أين أنتم.. يا ذرى القامات المسحوقة كالتبن؟![73]

في النص السابق نلاحظ أن الشاعر سميح القاسم قد أورد بيتين[74] من قصيدة للشاعر الجاهلي المثقب العبدي[75] دون

أن يغير شيئا فيهما، ذلك أنه وجد فيهما، على حالهما التراثية، القدرة على التعبير التام عن تجربته الشعرية المعاصرة، فاكتفى بإيرادهما فقط.

ويقول الشاعر عز الدين المناصرة متحدثا عن معاناته من فراق أهله، ووطنه، و كأن الفراق أبدي كفراق الموت على الرغم أن كلا المتفارقين أحياء ولكن بينهما من الأسلاك والبنادق ما يحول دون اللقاء"[76]:

في الليل يرتد البكاء المر منهمرا إلى صدري
وطني يضيع ولا أقول:
آه.. من الليل الطويل
لو كنت أملك أن يردا
"ذهب الذين أحبهم
وبقيت مثل السيف فردا"[77]

لا يخفى على المتأمل أن بيت الشعر الأخير ليس من صنع الشاعر' بل أخذه من قصيدة لعمرو بن معد يكرب الزبيدي[78]، وأنه قد انتفع بالإمكانيات التعبيرية التي يحملها البيت، الأمر الذي دفعه لإيراده تاما دون نقصان.

ثانيا: التوظيف النصي الجزئي

وفيه يلجأ الشاعر المعاصر إلى اقتطاع جزء من النص الشعري ويوظفه تناصيا مع نصه، ومن الممكن أن يكون التناص بتوظيف جملة من بيت الشعر، أو شطر بيت، أو بيت كامل مع تبديل كلمة منه أو أكثر، وفي بعض الدراسات، يتم معاملة هذا الشكل على أنه جزء من التوظيف النصي الكلي، إلا أنه من الأفضل الفصل بين هذا الشكل التوظيفي والشكل السابق، نظرا للتشابه الإجرائي والتباين الفني بينهما، فإن كان كلاهما توظيفا للنص السابق في النص الشعري المعاصر، فإن الدلالة التي يؤديها كل شكل من أشكال التوظيف تختلف نسبيا عن الآخر، ففي الشكل الأول نجد مقدار الوضوح والمباشرة أكبر، وإمكانية التواصل مع المتلقي أفضل، أما الشكل الجزئي ففيه مهارة فنية أكبر، ذلك أن الشاعر يتعامل مع جملة ذات دلالة سابقة، تحتاج إلى قدرة على تركيبها ضمن النص المعاصر، مما قد يخلق نوعا من الغموض والإبهام، بحيث يصعب على بعض القراء اكتشاف الجملة أو الكلمة الدخيلة على النص دون إشارة مساعدة، ومع ذلك، فإن قدرة الشاعر هي التي توجه إطلاق الحكم النقدي على مدى فاعلية اندغام الجملة الموظفة بشكل متجانس مع النص الجديد وقارن – بعد النظر في النماذج التالية – هذا المستوى بما ورد سابقا في منهج ابن الأثير التعليمي وفي القسم الثاني تحديدا:

يتحدث الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدة فلسفية عن الموت وغدره بالناس، بل إنه يرى أنه يتلاعب في الناس وبمصائرهم، يقول:

يندس في قلب المغني، يقطع الأوتار
يذلّ من يشاء
ويعز من يشاء
الملك الوحيد في مملكة الأحياء[79]

ويبدو لنا أن الشاعر قد قام بتوظيف لأجزاء من الآية القرآنية رقم (26) الواردة في سورة آل عمران للتعبير عن الفكرة التي تشغله.

ويقول الشاعر علي فودة في نص له يشكو فيه من قسوة الأحبة والإخوان، وتبدل الأحوال، وتغيير الأزمان، وبخل الأيام بخليل مخاص حافظ للمعروف:

من القتيل أيها الثلج.. أبي يقول:
هذا الولد الضليل
ينكره دمي
والأصدقاء ناكروا الجميل
يطربهم همي..
فآه يا زماني البخيل
(ما لي أراني وابن عمي)...؟[80]

ونرى في النص السابق أن الشاعر لم يستعر شطرا كاملا، بل اكتفى ببعض البيت ليوظفه في نصه، وقد وضعها بين قوسين محاولا التلميح للمتلقي بأن لهذه العبارة سمة مميزة عن باقي النص، فقد استذكر الشاعر حال الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد وموقف القبيلة والأهل منه، ووجد في شعر طرفة تعبيرا عن ذات الحال التي يعيشها، فوظف جزءا من البيت الذي يقول فيه طرفة:

فمالي أراني وابن عمي مالكا
متى أدن منى ينأ عني ويبعد[81]

ولا يحتاج هذا النمط لمزيد من النماذج لبيانه بقدر ما يحتاج لمقابلته بما جاء عند ابن الأثير سابقا.

ثالثا: التوظيف التناصي

في هذا اللون من التناص؛ يتم توظيف مضمون (معنى) النص السابق في النص المعاصر، فيعمد الشاعر إلى التصرف في النص السابق بإعادة صياغته وتوجيهه، بما يتناسب مع أبعاد التجربة الشعرية الجديدة، ولعل هذا التوظيف التناصي يكون مقصودا لذاته، ويطرقه الشاعر بنية مسبقة وبوعي تام، أو العكس تماما كما سبق ذكره وفقا لخصوصية التجربة وعمق التوظيف المبني على مدى وعى

الشاعر بما يصنع، وتتضح الصورة بمقارنة هذا النمط بالقسم الثالث من منهج ابن الأثير التعليمي وتحديدا في عبارته السابقة الذكر "يأخذ المعنى ويصاغ بألفاظ غير ألفاظه"[82].

ومن الشعراء الذين قاموا بتوظيف النصوص السابقة- خصوصا التراثية - في أشعارهم توظيفا نصيا وتناصيا واعيا، الشاعر عز الدين المناصرة، الذي أكثر من استدعاء شخصية امرئ القيس وكذلك شعره، يقول المناصرة:

ضاع ملكي..
أكلتني الغربة السوداء يا قبر عسيب
جارتي، إنا غريبان بوادي الغرباء
نبعث الشعر ونحمي أنقره
أيها الوادي الخصيب
ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة
يا حمامات السهوب
أبلغي عني التحية
قبل موتي للحبيب[83]

لقد استعار المناصرة وهو يتحدث عن إحساس الغربة والوحدة الذي يسيطر عليه بيتي الشاعر الجاهلي امرئ القيس اللذين يقول فيهما:

أجارتنا إن الخطـوب تنـوب
وإني مقيم ما أقـام عسيـب

أجارتنا إنا غريـبان هـا هنا
وكلُّ غريبٍ للغريب نسيـب[84]

ومثال ما سبق نجده حاضرا في نص شعري عند الشاعر المصري أحمد سويلم الذي يلجأ لتقنية التوظيف التناصي بشكل قد يحتاج معه المتلقي لسعة اطلاع ليتبين بشكل تام كافة أبعاد التناص، يقول:

جئت رثّ الثياب فقيرا
أغني بشعري لمن صام مثلي في الصحراء
جئت لا تنكري الخطو
لا تسلميني لسيف القبيلة
حسبي أقسم جسمي بين الجسوم..
وأحسو برودة مائي.. من أجل عينيك
تشفى جراحي من أجل عينيك
ينطلق الشعر مني سهاما تمزق ليل المرابين
تسقط أعتى الحصون..[85]

نحاول أمام النص الوقوف على التوظيف التناصي الذي صنعه الشاعر فيه، عبر استدعائه لبيت الشاعر الجاهلي عروة بن الورد الذي يقول فيه:

أقسم جسمي في جسـوم كثيرة
وأحسو قراح الماء والماء بارد[86]

ويمكن لنا أن نتلمس جماليات التناص التي تتعالى قيمتها الجمالية كلما زاد امتلاك الشاعر لأدواته الفنية ووعيه بما يقوم عند إعادة صياغة معنى سابق بلفظ جديد.

وبذات التقنيات السابقة في التعامل مع النص الشعري والقرآني كان تعامل الشاعر المعاصر مع المادة النثرية كالخطب والأمثال والأقوال المأثورة وغيرها ومن نماذج ذلك توظيف خطبة قس بن ساعدة الإيادي عند الشاعر علي البتيري، يقول:

تجمل بثوب الشهيدْ
ولا تبك موت البيانْ
فما فات مات
وما كان كانْ
وما بين عزف القذائف والشعر
ها وطن يتعرى وينفض عن كتفيه غبار الهوان...[87]

فيتناص مع شيء من قول قس بن ساعدة: "أيها الناس: اسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داج، ونهار ساج،..."[88].

وكذلك الأمثال العربية وجدت من يلتفت إليها كتوظيف بعض الشعراء للمثل القائل: "رب أخ لك لم تلده أمك"[89]، فقد وظفه الشاعر سميح القاسم في أحدى قصائده التي يخاطب فيها محمود درويش ليعبر عن الغربة والنفي عن الوطن وكيف يلتقي الغرباء فيصبحون أخوة في الغربة والهم، يقول:

بدون سلام
بدون كلام
تقبل في عنقي قلب أمك
(ورب أخ لك...)
ألقي بهمي على صدر همك
ونبكي ونضحك
في غربتين...[90]

ويتناص الشاعر علي فودة مع المثل الجاهلي القائل: "اختلط الحابل بالنابل"[91] في نص له بعنوان "غزلان الصحراء" يقول فيه:

في المقهى
يختلط الحابل بالنابل... تختلط الأصوات
يختلط الأحياء مع الأموات
ها هم صحبي في المقهى
هاهم يلتفون على طاولة الزهر
وفي خاطرهم بعض الحسناوات[92]

ولقيت بعض الأقوال المأثورة استحسان الشعراء فوظفوها

في نصوصهم، ومن هذه الأقوال المأثورة ما جاء على لسان والد عنترة بن شداد عندما "أغار بعض أحياء العرب- وقيل طيئ – على عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلا، فتبعهم العبسيون، فلحقوهم وقاتلوهم عما معهم وعنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كر يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر إنما يحسن الحلاب والصر، فقال: كر وأنت حر، وألحقه بعدها بنسبه"[93]، ووجد الشاعر علي فودة فيه إمكانيات توظيف فنية خصبة فقال:

يا وطني... ها أنا ذا بين يديك
أبكي شحوب ساعديك
أقول: لا عليك
بعد أن رأيت في الليل نجوم الظهر
يا وطني المقهور... كر
كر وأنت حر[94]

ومن نماذج الأقوال التي ارتبطت بأصحابها: "اليوم خمر وغدا أمر"، فلا يكاد هذا القول يذكر حتى يستدعي معه بالضرورة خبر الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي تشير الأخبار إلى أنه لما قتلت بنو أسد والده جاءه الخبر فقال مقولته المشهورة: "ضيعني أبي صغيرا، وحملني دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر"[95]، فذهبت مقولته مثلا.

خلاصـة

يمكن للدارس أن يتبين أن الأسس التي صدر عنها البلاغيون القدماء في نظرتهم ل " الحل والعقد " هي صورة مطابقة في كثير من أبعادها وجوانبها للأنظار التناصية وفق النظريات الحديثة التي اهتمت بهذا الأسلوب، ووجدنا أن هذه الأسس تقاطعت في آليات عدة كالبناء على نصوص سابقة أو معاصرة لها، بدلالات يمكن أن نرى فيها امتصاصا أو تشربا أو تشبعا، بل إن بعض المسائل الجزئية نجدها ماثلة عند القدماء بشكل صارخ كمسألة الحضور الواعي واللاواعي لعملية البناء من نصوص متداخلة أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر، وهو ما اعتمدوا عليه في تحديد السرقات الأدبية وتقسيمها.

لقد قدم ابن الأثير للدارسين أصولا بلاغية وتعليمية في "الحل والعقد" لا تقل أهمية عن تلك التي صدر عنها "باختين" أو "تدوروف" أو من جاء بعدهما في نظريات التناص، إذ نلحظ أن ابن الأثير أهتم بالكتابة النثرية – الحل – أكثر من النظم – العقد – وانطلق "باختين" أيضا في توضيحه لمفهوم التناص من النظر في أعمال نثرية – روايات دوستوفسكي - وليس شعرية، ولهذا اعتبر "تدوروف" أكثر التناصات حدة ما كان في الرواية.

لقد أبدى ابن الأثير فهما عميقا لآليات (الحل والعقد/ التناص)، فبين أن هناك أنماطا ثلاثة لحل الشعر، وكان واعيا في التفريق بين توظيف اللفظ وأنواع التوظيف اللفظي، وتوظيف المعنى وأنواع هذا التوظيف، وخير دليل على هذا الوعي تلك التقسيمات الدقيقة التي تطالعنا في الفصل الذي خصصه لتعليم الكتابة في كتابه "المثل السائر"، وتظهر تفصيلاتها تطبيقيا بشكل أكثر دقة وعمق في تقسيمات كتاب "الوشي المرقوم في حل المنظوم".

لا نكاد نجد شيئا من الأنظار الحديثة في التناص إلا ونرى أشباها ونظائر لها في تعاملنا مع الحل والعقد، ولعل في الرسالة القصيرة التي وضعها عزت العطار حول الحل والعقد نموذجا عاليا في التطبيق العملي لما غدا يسمى التناص - قبل أن يظهر-، ويمكن القول إن بعضا من النقاد العرب كعبد الملك مرتاض تسرع في نفي الصلة بين التناص والأنظار البلاغية القديمة، وأخطأ بعضهم كطراد الكبيسي عندما تابع أوائل القدماء واعتبر هذا الشكل نوعا من السرقات الأدبية التي ذكروها، فجعل التناص رديفا للسرقات الأدبية.

ولقد غفل كثير من النقاد القدماء للأهمية والفرق الكبير بين (الحل والعقد) وما اعتبروه نوعا من أنواع السرقات، كما بان عند الحاتمي، والعسكري، وابن رشيق، وغيرهم، إلا أننا نلحظ أن قناعتهم بأن هذا العمل باب من أبواب السرقة كان يشوبها تناقض واضطراب، الأمر الذي دفعهم للقول بأنها من "أجل السرقات"، وأن فيها جانبا يحتاج إلى براعة، ووعي كبير لا يقدر عليه إلا كبار الشعراء، ولعل هذه النظرة تأتت من المفهوم الخاطئ والسطحي للحل والعقد الذي ساد لديهم ضمنا على اعتبار الحل والعقد: (أخذ قول الآخرين شعرا أو نثرا وحله أو عقده)، وهذا المفهوم السطحي هو الذي يمكن أن نعده سرقة.

ولم يعن القدماء الأوائل في النظر في تنوعات وأشكال هذا الأخذ، ذلك أن الحديث عن الحل والعقد لم يكن غرضا مستقلا لديهم كما نراه عند الثعالبي، أو ابن الأثير، حتى وقف هذا الأخير عليه، وفصل بين (الحل والعقد) كسرقة، وكجنس أدبي، فالسرقة "أن يأخذ الناثر بيتا من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة، وهذا عيب فاحش... وصاحبه مشهور السرقة"[96]، وما سوى ذلك فهو عمل أدبي يتفاوت حسنا وقوة من شاعر لآخر وفق امتلاك الشاعر أو الأديب لأدواته، وتمكنه منها.

زاد ابن الأثير على المحدثين الذين اعتبروا التناص

أسلوبا أدبيا بأن جعل آليته منهجا تعليميا، وصرح في أكثر من موضع أنه يهدف من هذه الآليات إلى تعليم فن الكتابة الذي هو من أشرف الفنون وأعلاها في نظره، فكان الهدف التعليمي سببا في ظهور هذا الجنس الأدبي، ومع ذلك فإن هذا الجنس الأدبي بقي مغمورا، ولم يكتب له التطور والاستقلال التام، كما نرى في المقامات، أو في الموشحات التي أصبحت أجناسا أدبية مستقلة.

ولعل هذا ما دفع بعض المنظرين الحداثيين الذين يعتبرون ما يسمى "قصيدة النثر" جنسا شعريا - في معرض محاجتهم على مشروعية قصيدة النثر - إلى البحث عن أصول عربية قديمة لأشباه ونظائر لها، فالتفتوا لوجود جنس أدبي مغمور لم يكتب له الشيوع أو الاستمرار، فوجدوا في الحل والعقد شكلا دالا على أصول لقصيدة النثر في الأدب العربي، ولعل هذه الأنظار تحتاج لوقفة أطول وتنحو منحى مختلفا عن المضمون العام للبحث.

وهذا ما يقودنا إلى التأكيد أهمية الوقوف على الاعتبارات الآتية:

- دلالة حل المنظوم ونظم المنثور (الحل والعقد) باعتباره سرقة أدبية.
- دلالة حل المنظوم ونظم المنثور (الحل والعقد) باعتباره جنسا أدبيا.
- دلالة حل المنظوم ونظم المنثور (الحل والعقد) باعتباره منهجا تعليميا.
- حل المنظوم ونظم المنثور (الحل والعقد) باعتباره أقوى الأصول العربية الضمنية- أو الصريحة في بعض أجزائها - لنظريات التناص وهو ما يحتاج لبحث أعمق، مع بحث في الأسباب التي أدت لكساد هذا الجنس الأدبي، أو إن شئت زواله، على الرغم من الشغف الكبير والولع الذي أبداه الأدباء العرب في عصرنا هذا لنظريات "التناص" كما نلحظ في الأعمال التي سقنا نماذج منها.

الهوامـش

(1) البريكي، نظرية التناص في النقد العربي القديم، ص11.
(2) أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ص102.
(3) شولز، السيمياء والتأويل، ط1، ص79.
(4) كريستيفا، علم النص، ط1، المغرب، ص79.
(5) البريكي، نظرية التناص، ص12.
(6) سومفيل، التناصية، ج21، م6، ص233–258.
(7) تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ط2، ص17.
(8) أورد ابن رشيق القيرواني تفصيلا واسعا للسرقات الأدبية ولديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد المزيد في كتابه العمدة، ج2، ص280 وما بعدها.
(9) ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، ص172.
(10) فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، ص154.
(11) الأصفهاني، الأغاني، ج16، ط2، ص534.
(12) الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص90.
(13) الأخطل، الديوان، ط4، ص431.
(14) العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، ص219.
(15) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج3، ص275.
(16) أخبرني الدكتور عبد الكريم الحياري – أستاذ البلاغة والنقد القديم في الجامعة الأردنية - عن وجود بعض من قال إنه أول من كتب في هذا الفن قبل الثعالبي، إلا أنه لم يصلنا منها شيء، أو لم أستطع الوقوف على شيء سبقه، وإن كنت أميل للقول بوجود محاولات سابقة للثعالبي.
(17) الثعالبي، نثر النظم وحل العقد، ص6.
(18) زكي مبارك يرى أن تقديم الثعالبي للنثر كان لغرض شخصي، فخوارزمشاه الذي قدم إليه "نثر النظم وحل العقد" كان من هواة أن يقدم النثر على الشعر إيثارا لبعض الكتّاب، أو حقدا على بعض الشعراء، وهذا ليس بغريب من كتّاب ذلك العصر، فأحكامهم تتأثر بأهواء الرؤساء. مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، ص19.
(19) لم يذكر صاحب الأبيات، ووجدتها عند علي بن الجهم مع تغيير بعض الألفاظ.
(20) الثعالبي، نثر النظم وحل العقد، ص141-142.
(21) شولز، السيمياء والتأويل، ص79.
(22) الثعالبي، نثر النظم وحل العقد، ص151.
(23) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، 1981، ج2، ص292.
(24) القيرواني، العمدة، ص293.
(25) ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص259 وما بعدها.
(26) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط1، ص125- 126.
(27) ابن الأثير، الوشي المرقوم في حل المنظوم، ص21.
(28) ابن الأثير، المثل السائر، ص129.
(29) ابن الأثير، الوشي المرقوم، ص58.
(30) ابن الأثير، المثل السائر، ص129.
(31) ابن الأثير، الوشي المرقوم، ص84، 83، 81، 79، 76، 73، 72، 69، 67، 58.
(32) ابن الأثير، المثل السائر، ص130.

(33) ابن الأثير، الوشي المرقوم، ص102.
(34) ابن الأثير، المثل السائر، ص132.
(35) ابن الأثير، الوشي المرقوم، ص152.
(36) ابن الأثير، المثل السائر، ص133.
(37) ابن الأثير، المثل السائر، ص170.
(38) ابن الأثير، المثل السائر، ص174.
(39) ابن الأثير، المثل السائر، ص129.
(40) ابن الأثير، الوشي المرقوم، ص196.
(41) ابن الأثير، المثل السائر، ص129.
(42) ابن الأثير، المثل السائر، ص199.
(43) ابن الأثير، المثل السائر، ص200.
(44) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبين إعجاز القرآن، ص439.
(45) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص441.
(46) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص441-442.
(47) الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص325-326.
(48) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. ط2، ص342.
(49) القزويني، الإيضاح، ص346.
(50) القزويني، الإيضاح، ص347.
(51) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج1، ص329.
(52) السيوطي، الازدهار في ما عقد الشعراء من الأحاديث والآثار، ص1.
(53) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص5.
(54) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص7.
(55) وجدت بعض المصادر نسبت البيتين إلى السراج الوراق.
(56) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص7.
(57) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص13.
(58) وجدت البيت عند أبي دلامة، يقول فيه: أبا مجرمٍ وليس يا مجرم، ولا يستقيم البيت إلا كما جاء عند أبي دلامة.
(59) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص14.
(60) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص15.
(61) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص18.
(62) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص23.
(63) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص25.
(64) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص25.
(65) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص30.
(66) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص33.
(67) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص34.
(68) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص59.
(69) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص59.
(70) العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، ص66.
(71) للمزيد أنظر: رحاحلة، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، ط1، ص146 وما بعدها.
(72) عبد الصبور، الإبحار في الذاكرة، ط1، ص56.
(73) القاسم، الأعمال الكاملة، إلهي إلهي لماذا قتلتني، سربية، ط1، ج4، ص134.
(74) المثقب العبدي الديوان، ص211. ابن ميمون، منتهى الطلب من أشعار العرب، ط1، 1: 299. الضبي، المفضليات، ط 6، رقم 76، ص287.
(75) المثقب بكسر القاف وهو لقب له، و اسمه عائذ بن محصن بن ثعلبة، شاعر فحل قديم، كان زمن عمرو بن هند، انظر المفضليات، ص286.
(76) أبو صبيح، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط1، ص164.
(77) المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ذهب الذين أحبهم، ج 1، ص69.
(78) عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، ص69.
(79) البياتي، ديوان البياتي، ج 2، ص84.
(80) فودة، الأعمال الشعرية، عواء الذئب، ط1، ص192.
(81) طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، ص37.
(82) انظر الكلام الراجع إلى حاشية (35) أعلاه.
(83) المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل ج1، ص14.
(84) امرؤ القيس، الديوان، ط4، ص375.
(85) سويلم، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، أحزان عروة بن الورد، ج2، ص101.
(86) عروة بن الورد، الديوان، ط1، ص124.
(87) البتيري، الشعر في جرش، دم عربي لفطير صهيون، ص365.
(88) صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ط1، ج1، ص35–36.
(89) الجمحي، الأمثال، ط1، ص175. ويقال إن المثل للقمان بن عاد وأن له موضعا غير الموضع الذي يضعه الناس فيه، إذ أن لقمان رأى امرأة يعرفها وعندها رجل غريب في وضع مريب فسألها عنه فقالت: إنه أخي، فقال مستنكرا قولها: رب أخ لك لم تلده أمك.
(90) القاسم، جهات الروح، تغريبة إلى محمود درويش، ص130.
(91) الأصمعي، الأمثال، جمع: محمد جبار، ص31 وانظر: الأمثال لابن سلام، ص298.
(92) فودة، الأعمال الشعرية، الغجري، ط1، ص364.
(93) الأصفهاني، الأغاني، ج8، ص237.
(94) فودة، الأعمال الشعرية، الغجري، ط1، ص362.
(95) امرؤ القيس، الديوان، ط4، ص14.
(96) ابن الأثير، الوشي المرقوم، ص58.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين، ت637هـ، الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق: جميل سعيد، 1989، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد.

ابن الأثير، ضياء الدين، ت637هـ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط1، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 1959، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة.

الأخطل، غياث بن غوث، الديوان، ط4، صنعة السكري، تحقيق: فخر الدين قباوة، 1996، دار الفكر سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت.

ابن أبي الأصبع، ت 654هـ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيين إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، 1963، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

الأصفهاني، أبو الفرج، 356هـ، الأغاني، ج16، ط2، دار إحياء التراث، بيروت، 1997.

الأصفهاني، أبو الفرج، 356هـ-1035م، الأغاني، 25ج، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، 1960، دار الثقافة، بيروت.

الأصمعي، عبد الملك بن قريب، 216هـ، الأمثال، جمع: محمد جبار، 2000، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد.

أنجينو، مارك، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ترجمة: أحمد المديني، 1987، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد.

البتيري، علي، 1988، الشعر في جرش، دم عربي لفطير صهيون، كتابكم، عمان.

البريكي، فاطمة، 2003، نظرية التناص في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية.

البياتي، عبد الوهاب، 1990، ديوان البياتي، ج 2، دار العودة، بيروت.

تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ط2 ترجمة: فخري صالح، 1996، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الثعالبي، أبو منصور، ت429هـ، نثر النظم وحل العقد، دار الرائد العربي، بيروت، 1983.

الثعالبي، أبو منصور، ت429هـ، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: محمد محي الدين، 1973، دار الفكر، بيروت.

الجمحي، ابن سلام، 338هـ، الأمثال، ط 1، تحقيق عبد المجيد قطامش، 1981، دار المأمون للتراث، دمشق.

الحاتمي، أبوعلي، ت388هـ، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، 1979، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ج2.

ابن حجر، امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط4، دار المعارف، القاهرة.

الحلبي، شهاب الدين، ت725هـ، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، 1980، دار الرشيد للنشر، بغداد.

رحاحلة، أحمد زهير، 2008، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجا، ط1، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان.

سومفيل، ليون، التناصية، ترجمة وائل البركات، 1996، علامات ج21، م 6، ص233– 258.

سويلم، أحمد، 1998، الأعمال الشعرية، قراءة في كتاب الليل، أحزان عروة بن الورد، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السيوطي، جلال الدين، ت911هـ، الازدهار في ما عقده الشعراء من الأحاديث والآثار، تحقيق: علي حسين البواب، 1991، منشورات المكتب الإسلامي، بيروت.

شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ط1، ترجمة: سعيد الغانمي، 1994، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أبو صبيح، يوسف، 1990، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط1، وزارة الثقافة، عمان.

صفوت، أحمد زكي، 1933، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ط 1، ج 1، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

الضبي، المفضل، 178هـ، المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 6، بيروت.

طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، 1980، مجمع اللغة العربية، دمشق.

عبد الصبور، صلاح، 1979، الإبحار في الذاكرة، ط1، الوطن العربي للنشر والتوزيع.

عروة بن الورد، الديوان، ط1، شرح: سعدي ضناوي، 1996، دار الجيل، بيروت.

العسكري، أبو هلال، ت395هـ، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، 1984، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

العطار، عزت، 1927، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، المطبعة العربية، مصر.

عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، تحقيق: هاشم الطعان، 1980، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد.

فضل، صلاح، 1997، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة، دار الآفاق العربية.

فودة، علي، 2003، الأعمال الشعرية، عواء الذئب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

القاسم، سميح، 1991، الأعمال الكاملة، إلهي إلهي لماذا قتلتني، سربية، ط1، دار الهدى، كفر قرع.

القاسم، سميح، 1984، جهات الروح. تغريبة إلى محمود درويش، دار الحوار للنشر.

القزويني، جلال الدين، ت739هـ، الإيضاح في علوم البلاغة. ط2، تحقيق علي بو ملحم، 1991، دار مكتبة الهلال، بيروت.

القلقشندي، شرف الدين، ت821هـ، صبح الأعشى في صناعة

الإنشا. تحقيق: محمد شمس الدين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
القيرواني، ابن رشيق، ت456هـ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين، 1981، ط5، دار الجيل، بيروت.
كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، 1991، ط1، المغرب، دار توبقال.
ماضي، شكري عزيز، 1997، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
مبارك، زكي، 1975، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، دار الجيل، بيروت.
المثقب العبدي، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، 1971، نشرة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة.
المناصرة، عز الدين، 2006، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ذهب الذين أحبهم، ج1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.
ابن منقذ، أسامة، ت 584هـ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، 1960، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي.
ابن ميمون، 589هـ–1193م، منتهى الطلب من أشعار العرب، ط1، تحقيق محمد طريفي، 1997، دار صادر، بيروت.

Prosing the Rhythm and Rhythming the Prose between the Rhetoric and Intertextuality

*Ahmad Z. Al-Rahahleh**

ABSTRACT

This research investigates in the Rhetoric function - and not the legislated- Did not take into consideration the complete function through the Rhetoric study which is (prosing and rhythming), its main principle the function of prosing the Rhythmic words, significance for Rythming the prose. The research has ended by finding more than one significance for the function, its first: The Rhetoric significance which was best related with stealing of taking. Second: the technical significance where the function to will be related will the literate type -which can be said as being obscure. Third: the educational curriculum significance, where the function will reveal a plain educational curriculum. This have resulted through the follow up of the function and its development for some of the most famous Arabic Rhetoricians.

The research has discussed the relationship between the prozing and significances and Rhythming significances and the text theories, through some intertextual similaritiy between the previous text theories, through some intertextual samples and others, without being able to say that the intertextualit was partially developed according to the technical significance for prozing and rhythming.

Keywords: Prosing the Rhythm, Rhythming the Prose.

*Ministry of Education, Directorate of Research and Development, Salt, Jordan. Received on 27/1/2008 and Accepted for Publication on 25/11/2008.